

ARTE DEL CIPIÓN: PINTURA Y HUMANIDAD RUPESTRE

Ana Mar3a Rocchietti*

"Lo que sorprende al historiador de la magia, a trav3s de los cambios de todas las otras instituciones, es el rostro inmutable de sus ritos y su doctrina." (Jerome Antoine Rony 1962: 27).

Resumen

Presento una pictograf3a singular que fue realizada en un taf3n ubicado en las cercan3as del arroyo Cipi3n, Departamento de R3o Cuarto, Provincia de C3rdoba. Representa a varios humanos, un animal y una serpiente. Intento una interpretaci3n con una teor3a de la surrealidad de este arte rupestre y procuro fundamentarla.

Palabras-clave: Pictograf3as rupestres - rocas como signos - surrealidad y arte - divinos aparecidos

Resumo

Eu apresento um pictograf3a singular que foilevado a cabo em taf3n localizado nas proximidades do fluxo Cipi3n, Departamento de Rio, Cuarto Provincia de C3rdoba. Representa v3rios humanos, um animal e uma cobra. Eu tento uma interpreta33o comumateoria do surrealidad deste rupestre de arte e eu tento fundar isto.

Palavras- chave: Pictograf3as rupestres - pedras como sinais - surrealidad e arte - 3lco3is divinos

Abstract

I present a singular pictography that was realized in a taf3n located in the surroundings of the creek Cipi3n, Department of R3o Cuarto, Province of Cordova. It represents several human beings, an animal and a serpent. I try an interpretation with a theory of the surrealidad of this cave art and try to base it.

Key words: Cave pictographies - rocklikesigns - surrealidad and art – divineghosts

Introducci3n

El arroyo Cipi3n se encuentra en la comarca de Achiras, en el sur de la Sierra de Comechingones, en la jurisdicci3n del Departamento de R3o Cuarto, Provincia de C3rdoba. En las cercan3as de una cascada, en el borde entre el batolito Intihuasi

* Laboratorio de Arqueolog3a y Etnohistoria. Departamento de Historia - Facultad de Ciencias Humanas – Universidad Nacional de R3o Cuarto. **Contacto:** anaau2002@yahoo.com.ar

(Fagiano et al 1996, Digiovanni et al 2003) y la llanura pampeana, se halla un enorme tafón granítico que contiene una pintura singular: humanos de pie, emplumados y sexuados miran de frente, Por detrás se encuentran un animal de especie indefinida -lo más probable es que se trate de un camélido- y una víbora. La describiré y la interpretaré.

La interpretación es siempre una intención dificultosa y controvertida en torno al arte arqueológico. Procuraré hacerlo sobre la base de tres criterios. El primero es sugerido por Luis Lumbreras (1980): el arte es la imaginación del mundo, no el mundo mismo. El segundo consiste en aceptar que “interpretar” es encontrar la regla que vincula el signo con la estructura (o, al menos, poder hipotetizarla) y el tercero en que documentar es crear una nueva imagen. Los voy a aplicar a esta obra rupestre para fundamentar su radical singularidad.

Imaginación del mundo, no el mundo mismo

La imaginación rupestre se desplegó en la roca, en la oquedad (muy visible, poco visible, oculta). La roca es el primer signo descubierto, inventado o respetado (si es que perteneció a una tradición histórico-social o al conjunto de intuiciones y saberes que hizo del arte algo eficaz) por el artista. La oquedad es una superficie (plana, cóncava, convexa o alabeada) en la que halló el lugar exacto para inscribir su fantasía, su creencia o su pulsión, es decir, de su energía psíquica y de su fe.

Partiendo del mundo o transformándolo en una visión absolutamente arbitraria, el autor siempre ha extraído sus figuras de la surrealidad.

Este término designa un vínculo complejo entre el signo (en este caso las imágenes) y la realidad. Lo complejo es el concepto de realidad. Estimo que puede asignarse a él tres acepciones de tomo de Piera Aulagnier (2016:139): prueba, restricción cultural y diferencia entre ficción o imaginación y verdad. La *prueba de realidad* designa las resistencias que se oponen a la omnipotencia del pensamiento, a su tendencia a sustituir el mundo objetivo; la cultura impone convenciones -por ejemplo, estilísticas-prohibiciones (lo que puede y lo que puede ser representado), roles (como el del propio autor del arte) y esto puede denominarse *exigencia de realidad*; por fin, la coincidencia entre el lenguaje y el mundo objetivo es una forma de verdad demarcan el *concepto de realidad*.

La surrealidad, en cambio, pertenece al orden de lo que por definición es *imposible*, las cosas, los hechos y las intenciones que nunca pudieron suceder. Esto es, contradice las tres acepciones de Aulignier. La surrealidad es más “primaria” e inconsciente que la realidad. Se trata, en definitiva, de establecer cuándo un objeto es *real* y cuando es *alucinado*. Considero que éste es uno de los problemas fundamentales del arte rupestre; el que presentó aquí y el de todo el mundo desde la inauguración paleolítica.

¿Dónde debe situarse el analista del arte rupestre dado que el autor y/o los autores han desaparecido para siempre y son desconocidos? ¿Quién es el analista? Según la respuesta que sea dada, el arte rupestre será una cosa u otra pero nunca el mundo mismo. En principio, si bien, siempre se invoca a la necesidad de que este tipo de estudios se lleve a cabo de manera interdisciplinar, lo cierto que es materia de la arqueología, probablemente porque hay que ir a buscarlo por los valles y cuevas en donde ha sido realizado. Es reconocida que su materialidad no tiene como contraparte la posibilidad de intentar interpretaciones seguras. No obstante este trabajo lo intenta partiendo de la certidumbre de que constituyó un despliegue de creatividad e ideología que atrapaba elementos del mundo real pero que lo imaginaba –particularmente– integrado por ánimas o espíritus y portadores de una naturaleza que podía adquirir aspectos extraordinarios, misteriosos e impredecibles. Es decir, yo supongo que el arte rupestre no ilustra la realidad perceptible o experimentada. En ese sentido, es surreal.

Signo y estructura

Los signos se dispersan en la roca y en la oquedad. Puede tratarse de cuevas, bloques, paredones, tafones o aleros de acuerdo con las geoformas típicas de cada región americana. Pero inevitablemente siempre se detecta primero la roca y sus huecos o sus superficies antes que sus signos; la ubicación está en parajes que no siempre permiten esperar hallazgos o en estructuras pétreas que pudiendo albergarlos están vacías (Figura 1). Roca y figuras expresan una metafísica que permanece siempre secreta.



Figura 1: Tafones del Cipiión.

Ese desplazamiento o dispersión de signos (dibujos pintados o grabados o la combinación de ambos) que varía de sitio en sitio (hasta el punto de que los que se repiten son bien pocos y de tema acotado) y de composición en composición- pudo representar el itinerario gráfico del autor/res – oficiante/s o el cumplimiento de una “regla propia o apropiada/adecuada/correcta”, es decir, la regla que obedeció (por efectiva, por performativa) inventada o aplicada por él en una elección idiosincrática (igual que el artista actual aunque no con fines estéticos) consagrando lo que habitualmente se denomina *estilo* o el mandato o instrucción social depositado en el autor-oficiante que ofreció sentido a la obra y a su oportunidad. Esta dispersión de signos también sugiere el espectro de variación más allá del cual ya no se lo reconoce como tal o una repetición insistente que sugiere una receta inamovible para dibujarlos.

Por lo tanto, creo que se puede suponer que en el acto que diseñó el arte debe haber jugado un papel la efectividad mágica de los signos como, por ejemplo, para curar, para acompañar el camino de los muertos, para soñar y poder predecir, etc. En ese caso no sería únicamente metafísica sino asimismo capacidad del autor para producir resultados

en el mundo. Las “mesas” de los *maestros* andinos todavía muestran esta intención (Sharon y Gálvez 2009, Gálvez Mora 2014).

La roca es un signo fundamental dada la concepción que expresa el espacio en la mentalidad andina, sudamericana: el lugar “come hombres”, “sopla”, “asusta”, “hace perder el aliento”, “hay aparecidos”. Es decir, está poblado de seres. Algunas personas pueden “ver” o “verlos”. Es tradición “dar de comer al cerro” para aplacarlo. Son tradiciones orales antiquísimas y todavía vivas.

El analista

Puede haber analista sin registro pero no lo inverso (registro sin analista). Así, entonces, lo que se somete a análisis o interpretación es tanto un dominio práctico hegemonizado por la inspiración, concepto o deseo del autor como uno institucional (casi siempre apenas avizorado) que combina ideología, fe y expresión emocional.

¿Quién es el analista? Generalmente alguien que ejerce el oficio de arqueólogo. Eso significa que es alguien quien tiene una organización específica de la mirada, cuya rutina habitual consiste en captar las transformaciones materiales de las rocas, del arte, de sus entornos y de la cultura material asociada agregada o en contexto.

Si la interpretación consistiera en que el analista encontrara las reglas que unen al signo con una eventual estructura o totalidad predecible, entonces afirmo que ella se encuentra en la relación entre la oquedad y la obra. Y esa relación es una hierofanía. Un ser, una energía que hubo de mostrarse o manifestarse para el autor. Es invisible y sólo demostrable a medias: forma y volumen de la roca, brillo, relación luz-sombra con la vegetación, lugar en el paisaje, profundidad o magnitud. Lo que es seguro es que el autor mismo la interpretó. Las rocas se presentan en el pensamiento visual andino como dotadas de fuerzas o como albergando *huacas*, animadas por un “más allá” de su materialidad y sustancia mineral.

Ahora bien, una distribución convencional de signos es aquella en que la composición revela claramente una norma de ejecución: quizá la más característica es la cruz andina redondeada y con perímetros concéntricos o la pisada de ñandú o puma, la cuales en los lugares en los que fue dibujada exhibe notables rasgos comunes. Para mí, esa coincidencia es producto de la intención de un efecto y para que éste tuviera lugar debía ser *bien hecho*. Esto posee todavía existencia en el saber popular andino. Una

distribución aleatoria y variante es aquella cuyo nivel de repetición de diseño es mínimo o no existe. Es el caso del arte rupestre de la comarca de Achiras.

Nueva imagen

Documentar es crear una nueva imagen. No importa el grado de fidelidad. Aún la imagen más exacta de lo que contiene la oquedad es *imagen interpretada y es una forma de ligar el signo con su regla*. También podría ser ligar al signo con su síntoma, con su constitución surreal. Lo que suele suceder es que tanto las cámaras como el dibujo –por observación del modelo o por calco- producen un documento que *no es* el arte y tiene otros efectos de interpretación. El registro arqueológico del arte es, entonces, una interpretación.

La humanidad del Cipión

Voy a aplicar estos criterios –imaginación, interpretación, documentación- al arte de la Cascada del Cipión.

El arroyo Cipión nace en la Sierra de Comechingones, hace un arco por el norte del Cerro Intihuasi y después de unirse con el arroyo La Barranquita, forma el Arroyo Santa Catalina en el piedemonte de este cordón montañoso y se pierde en la pampa cordobesa. Es un torrente rara vez tumultuoso. Se lo ve como un hilo de agua con una barranca de alta -el cual semeja un tajo en la llanura- vertiéndose entre pastizales, relictos de bosque nativo y árboles de origen europeo. En el paraje que localmente llaman Salto o Cascada se tiene un llano verde, cultivado, a ambas márgenes. Sobre la izquierda lo interrumpe un extenso manto de granito grisáceo, brillante (por su abundante muscovita), atravesado por extensas y, a veces, anchas diaclasas y diques de cuarzo y feldespato. Su sección más alta está situada en su perímetro norte. Allí, precisamente, se levantan dos grandes tafones, casi contiguos, que guardan arte rupestre. Aquí presento solamente uno de ellos: el que se encuentra más hacia el oriente. Su ubicación UTM es 22 H 647817 6453911 (Figura 2 a y b).

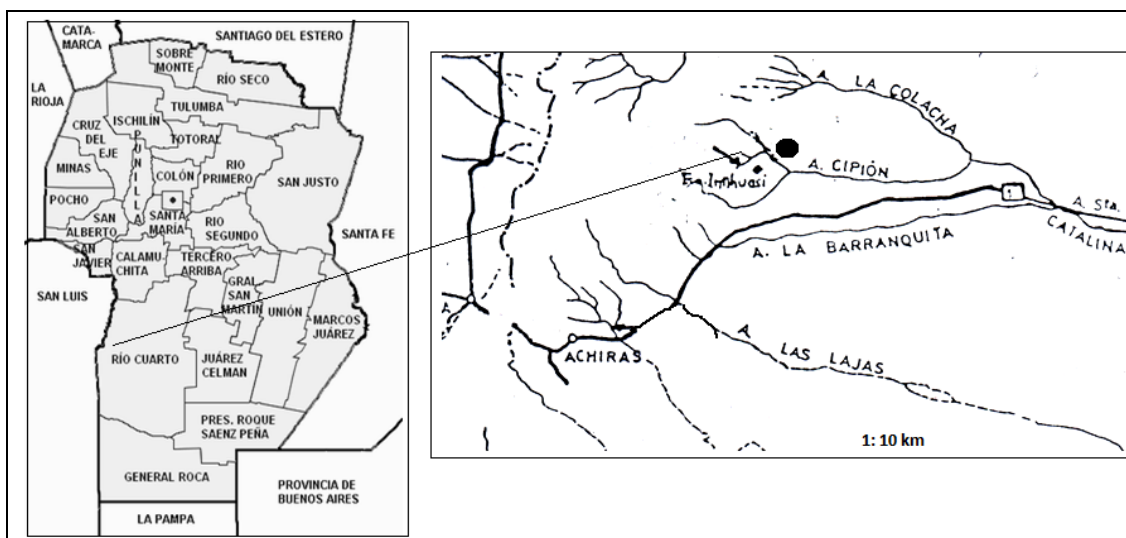


Figura 2a: Ubicaci3n del sitio. Departamento de R3o Cuarto. Provincia de C3rdoba.



Figura 2b: Batolito Intihuasi. Cascada del Cipi3n.

El lugar es mágico. De d3a, el brillo de la roca es intenso (y en verano es abrasador), el granito toma la forma de un plano casi blanco. En las noches de luna, el blancor es extranamente intenso. Desde los tafones la mirada puede extenderse en toda la extensi3n de esa maravilla. Es el batolito Intihuasi y esta porci3n se encuentra al nordeste del Cerro del mismo nombre. Estimo que estas pinturas (de las que me ocupar3

en analizar solamente la más impactante y que sirve al concepto de “humanidad”) se hallan en relación intertextual con las que alberga la montaña mencionada.

Defino la intertextualidad rupestre como la interacción de cada obra con el conjunto de las obras regionales aun cuando pudieran tener diferencias de temporalidad. Foucault (2015) estimaba que la literatura no existía como un género o disciplina independiente sino en el conjunto de todo lo escrito. Esta idea me parece útil para el análisis del arte rupestre. También tomo de él la distinción entre la identificación del signo (semiología) y la determinación de su sentido (exégesis), dimensiones que él consideraba superpuestas pero que en el caso del arte rupestre están claramente separadas ya que el esfuerzo visual (a ojo desnudo o con cámara) se ubica primero en la secuencia por descifrar la pared, es decir, la identificación. La interpretación se constituye en otro momento, generalmente, en la inspección de los documentos de reproducción.

El tafón tiene gran volumen y se articula con un gran bloque cuyo eje mayor se orienta este-oeste, en cuya cara superior hay un mortero prácticamente inaccesible a menos de trepar dificultosamente por las paredes porque son muy lisas. Están separados por un pasillo estrecho que representa fractura y subsidencia de la roca y, en mi terminología, posee dos orientaciones retinianas¹: una al norte y otra al sur. En aquella están los humanos en el interior de una superficie de exfoliación tan frecuente en este tipo de rocas. La del sur tiene, otra vez, en mi sistematización, tres orientaciones retinianas (siguiendo a Arheim 1986) muy desvaídas. Frente a ellas se tiende un bloque con muy profundos y grandes morteros. En el suelo hay algunas lascas y núcleos en cuarzo. No tiene sedimento excavable. Debido al cuidado de los propietarios del campo el lugar está intocado.

En la oquedad, la escena incluye tres –o quizá algunos más incompletos- humanos emplumados o de cabezas brillantes, de rostros cuadrados, cuerpo lineal casi recto y uno con pene marcado, un humano desnudo con órgano sexual bien destacado, una serpiente y un animal. Todo el conjunto es blanco y fueron pintados sobre roca desnuda. Los emplumados fueron diseñados mediante líneas que delimitan los cuerpos cuya densidad es la misma roca. El hombre desnudo, en cambio, fue dibujado con relleno y no se puede distinguir entre perímetro y superficie. También así fueron dibujados el animal y la víbora. La escena parece simple pero en la mentalidad andina –a la que la adjudico- muy simbólica. Los humanos –todos- miran de frente; el animal, de perfil y el ofidio puede estar tanto en perspectiva lateral como ventral (Figura 3, 4 y 5). Ofrezco el panel

en su captura por c3mara y en su transformaci3n inform3tica para acentuar su percepci3n.²

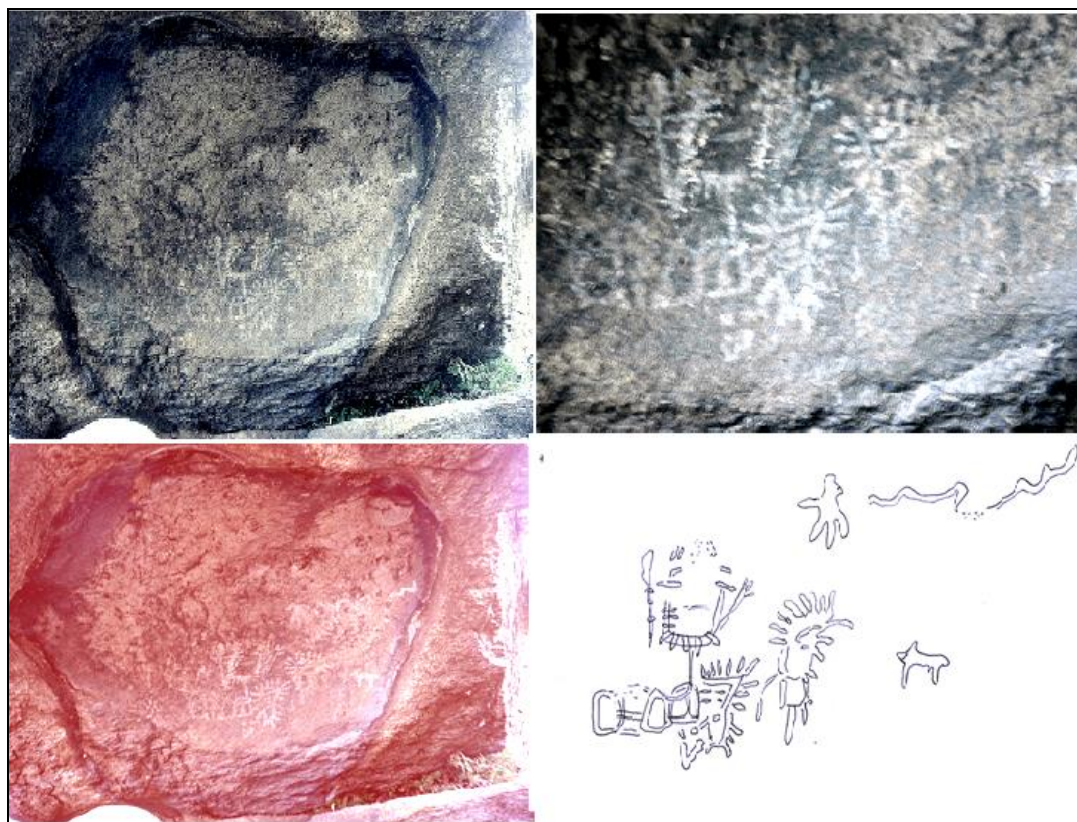


Figura 3: Arte del Cipi3n. Original de c3mara.

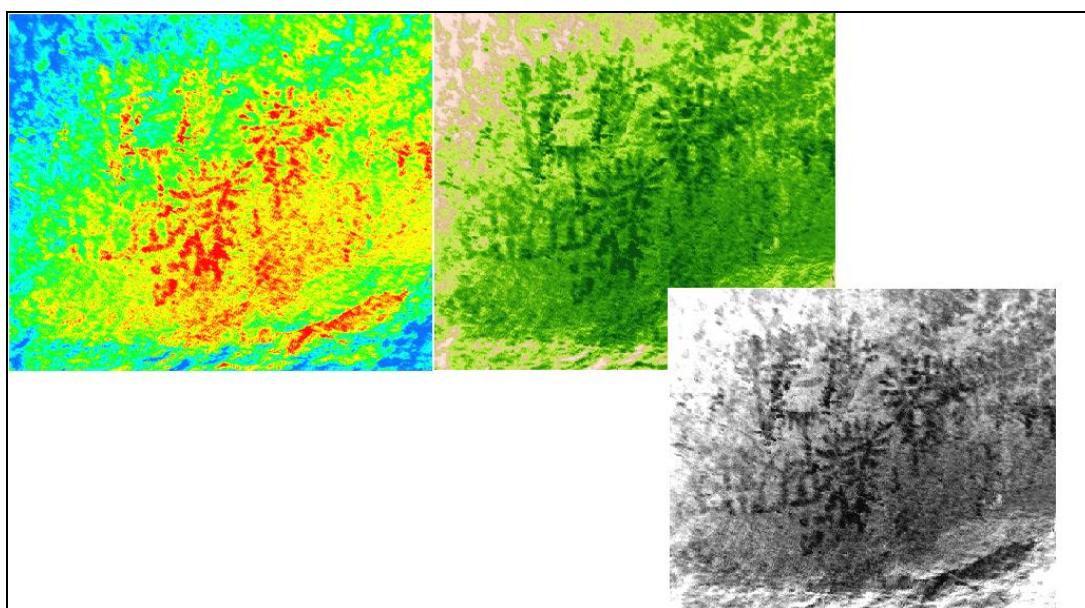


Figura 4: Arte del Cipi3n. Fantasmas inform3ticos por Alfredo Celoria.

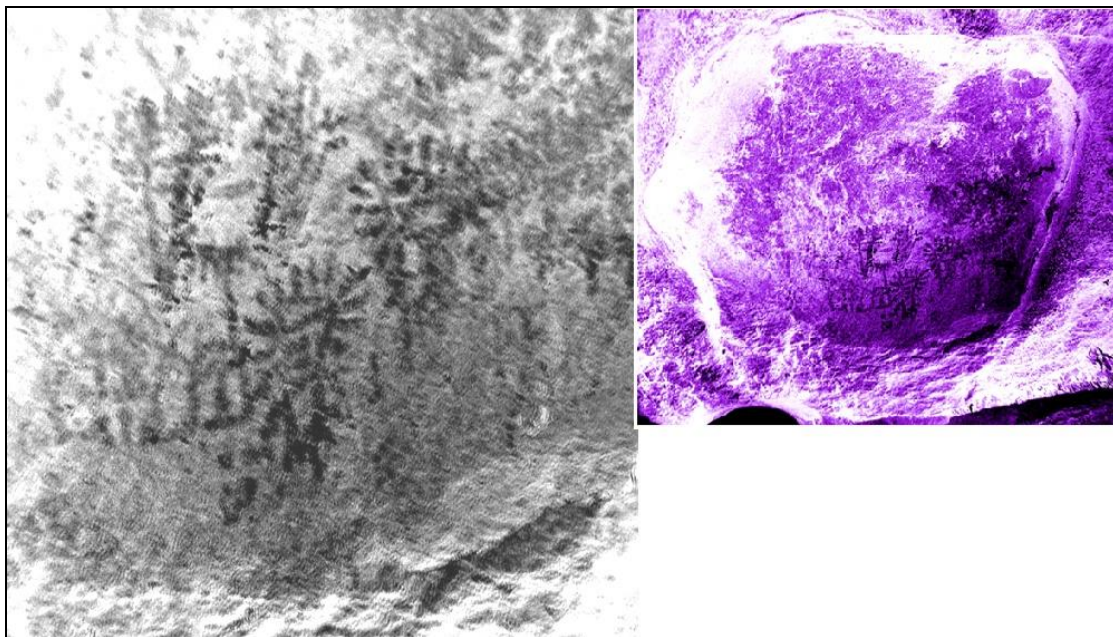


Figura 5: Arte del Cipiión. Fantasma informático. Por Alfredo Celoria.

Tres humanos están vestidos y uno desnudo. Los primeros, ¿están vestidos para cazar, para danzar, para formalizar un rito? ¿Están extáticos o estáticos? ¿Son verdaderamente humanos o son seres de otro mundo? ¿Poseen una sobre-naturaleza? La respuesta sería insegura pero, en cualquier caso, ellos son inquietantes.

Es evidente que cazar, no cazan; que no bailan porque están quietos. Lo más interesante es que miran de frente, alineados –desde mi punto de vista- como si fueran “aparecidos”, “espectros”, pero no espantajos.

El humano desnudo es representado también en otros sitios comarcales. Existe uno parecido, con una víbora en el lateral, en la casa Pintada del Cerro Intihuasi (Figura 6) pero en los otros ejemplos disponibles sí cazan. Sus presas son camélidos o ñandúes, es decir, animales comestibles. Este humano parece “real”.

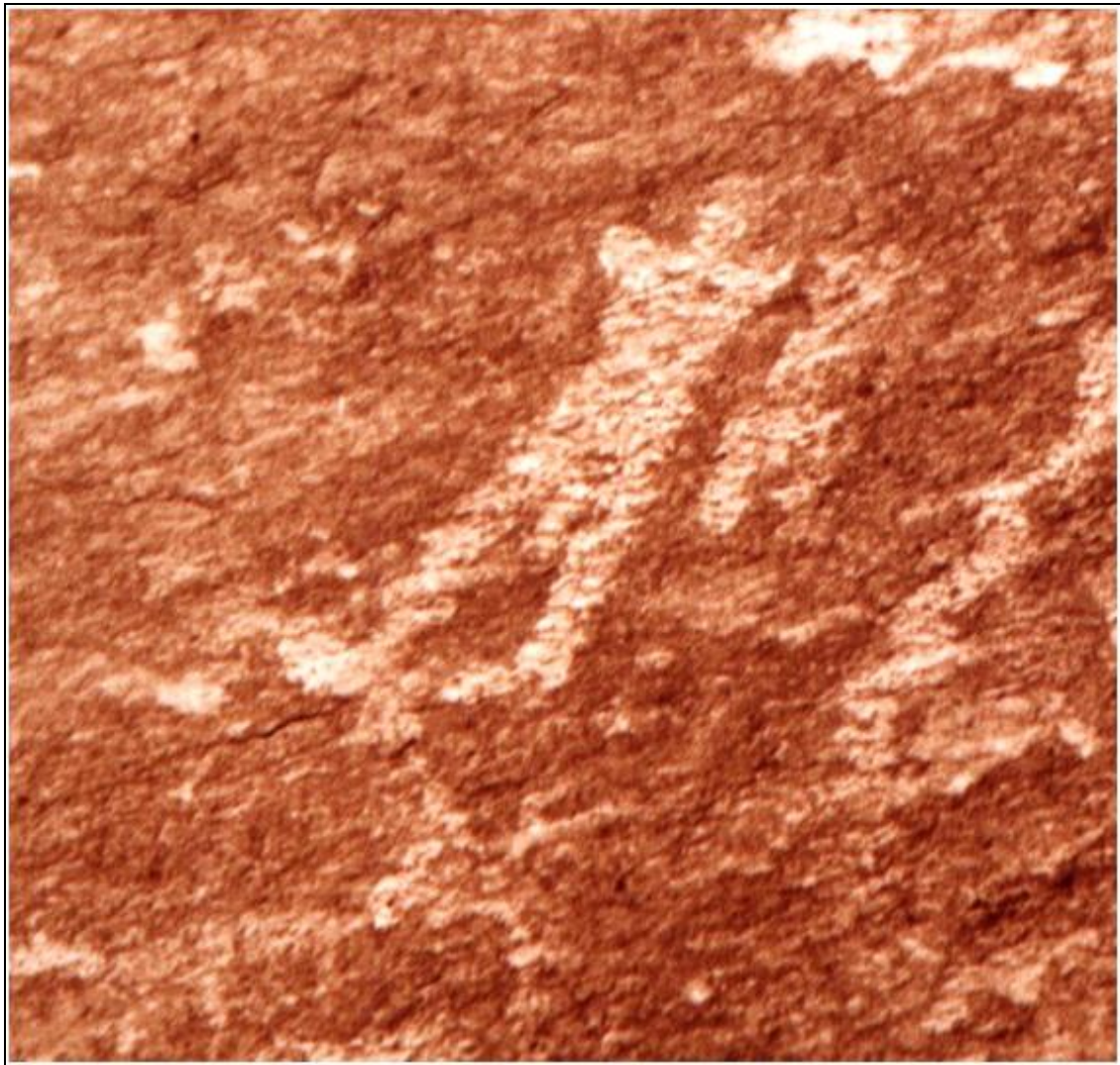


Figura 6: Arte del Cerro Inithuasi. Humano.

Los divinos aparecidos

La divinidad y los vivientes, los aparecidos y sus hierofanías son un tema muy recorrido en la fantasía popular andina y puede estimarse que él existió antiguamente. Este arte puede expresar la visión de los aparecidos.

Hay referencias sobre las religiones andinas en las crónicas que testimoniaron lo que vieron y oyeron los invasores españoles¹: La base de las creencias pudo ser lo que dice Kauffman Doig:

“[...] determinados espacios eran considerados también como huacas o sagrados. El concepto de huaca se extendía asimismo a individuos que padecían de alguna anormalidad física o psicológica, como los jorobados y las criaturas

que nacían mellizas que se presumía eran engendros del rayo. También se reconocía como huacas a las formaciones orográficas que acusaban características especiales; las más espectaculares eran conocidas con el nombre de apus. De acuerdo a nuestras investigaciones, en esas montañas imponentes y collados se materializaba el Dios del Agua. En términos generales podría afirmarse que los antiguos peruanos vivían sumergidos en un mundo religioso de estructura predominantemente animista, salvo en lo que concierne a sus dioses supremos –el Dios del Agua y la Diosa Tierra–, una pareja divina de la que dependía el sustento y con ello la existencia misma” (KauffmanDoig 2014: 20).

Relatos sobre creencias ancestrales semejantes se encuentran en Garcilaso De la Vega (*Comentarios reales de los Incas*), Felipe Guamán Poma de Ayala (*Nueva crónica y buen gobierno*), Pedro Cieza de León (*Crónica del Perú: el señorío de los Incas*), Pablo Joseph de Arriaga (*La extirpación de la idolatría en el Perú*), Francisco de Ávila (*Dioses y hombres de Huarochirí*), Cristóbal de Molina “El cuzqueño” (*Ritos y fábulas de los incas*).

Vincular esta obra a una totalidad en la que examinar el vínculo o la referencia del tipo “signo-regla” (lo cual significa signo-arte) ofrece la posibilidad de ensayar de una interpretación cuyo requisito principal ha de ser su probabilidad de estar vinculada a un sistema de pensamiento históricamente existente (Rocchietti 2012, 2014).

Mi interpretación se vincula a las creencias en “aparecidos” y a la fe andina en la *upamarca* o mundo o región de silencio, o más allá (Curi Noreña 2014). Creencia en el muerto viviente con antigüedad remitida al Formativo (1500 – 200 AC) (Cf. Kaulicke 2015).

Un trabajo de Pablo Cruz detalla las creencias actuales sobre las rocas con arte rupestre en Laguna Blanca (Noroeste Argentino, Reserva de Biósfera), por las cuales los lagunistas afirman que las pinturas son duendes, diablos, personajes que son producto de abortos (el niño abortado se presenta desnudo o vestido de negro como naturaleza no socializada), como lugares donde habita el demonio o los dominios (*salamanca*). Las peñas escritas son rocas aterradoras, reciben la visita periódica de los muertos bajo la forma de cabezas o cabezas voladoras. Cita creencias parecidas en Bolivia. Es decir, una percepción cultural persistente sobre estas manifestaciones.

¿Cuáles serían las evidencias que puedo esgrimir?

En primer lugar, los humanos están alineados, de frente, como mirando al observador (o al autor). Sus cabezas están subrayadas por plumas o rayos (las cabezas iluminadas significan la parte divina de los humanos, Cf. Schobinger 1997).

El espacio pétreo que prolonga el tafón en una extensa superficie granítica desnuda siempre brillante de día y aterciopelada en noche de luna.

La presencia de un humano desnudo con pene y víbora (signo femenino, atraviesa los tres mundos, símbolo sexual femenino), de animal sexuado (si fuera perro podría expresar el can andino, perro pila, que acompaña a los muertos al más allá).

Pudiera haber sido hecha en período colonial pero no hay material arqueológico europeo en el entorno. Hay material ceramolítico desparramado en varios sectores del área, siempre en superficie –el sedimento en que arraigan pastos ralos y algunos espinillos se encuentran en las partes en que el granito desarrolla encharcados de lluvia en secciones topográficas convexas de poca extensión- y morteros en diaclasas transversales al cuerpo de la superficie granítica.

Considero que estos detalles orientan la obra a una unión con este paisaje de roca y no al agua (que dista 300 metros hacia occidente) aun cuando las creencias andinas antiguas han tenido al dios del agua como espíritu fundamental (Cf. Kauffman Doig 2014). Y, por otra parte, estimo que debe haber estado ligada a la noche, dado los efectos escénicos del lugar en la hora en que la tarde se vuelve noche por haberlos observado personalmente. Es de notar el profundo silencio que reina en el lugar.

La obra –las adyacentes que no describo- no contienen signos de aves (suri completo o tridígito) ni de felino (ni cuerpo completo ni huella de pisada ya que dudo que el dibujo que denomino “animal” no lo puedo identificar como tal con seguridad). En las creencias andinas, las aves pertenecen al mundo de arriba (Hanan Pacha), los felinos al mundo de aquí (Kay Pacha) y las víboras al mundo de abajo (Uku Pacha (cf. Choque Porras 2014).

La obra no se improvisó porque estuvo el esfuerzo de hacer el pigmento (buscar el polvo calcáreo, disolverlo en un fluido aglutinante y darle la consistencia adecuada, pintar). Los trazos no tuvieron ensayo y tampoco tienen correcciones (habitual en el arte rupestre). Su razón de ser pudo haber sido un episodio onírico, alucinatorio o imaginativo-religioso.

Supongo que esta obra está dedicada a los muertos aparecidos.

Surrealidad

¿Cómo atrapar la surrealidad a partir de una imagen observada en su lugar de inscripción –el sitio rupestre- y otra obtenida por documentación?

La documentación puede ser una iconografía del arte como en la fotografía o en el film; pero en la actualidad puede constituirse en alguna de las múltiples conversiones usando canales de color. Parecen no integrables salvo por el esfuerzo de encontrar el nexo entre signo y regla (es decir, entre el signo y su arte). Pero puede ser una apreciación precipitada. Ver imágenes digitalizadas y sometidas a una distorsión de color para *ver más*. O, por el contrario, experimentar con ellas para obtener *otra* forma de ver, lo cual produce una transformación que no deja de resaltar algunos aspectos de lo surreal: la imagen rupestre inscrita en la roca materializada como trazos fantasmáticos abstraídos de su opacidad original. Su reducción a sombras es también surreal. Lo fundamental del enfoque surreal es que manifiesta seres *imposibles*. Estas imágenes y las originales son precisamente eso: inverosímiles o absurdas, equivalente a pintar caballos azules en el arte moderno. Los sitios con arte, de esta manera, surgen de la convergencia coyuntural de tres formas de surrealidad: la de la fuente primaria (psicológicamente profunda) que llevó a alguien a inscribir su imaginación en una roca misteriosa, la de una documentación de cámara y de dibujo que pretende fidelidad pero que depende en gran medida de lo que se puede ver y de lo que se cree ver; por fin, la de la búsqueda por ver más.

Conclusiones

Actualmente considero que los dibujos rupestres (en su versión pictográfica tanto como en la grabada) se constituyeron en una realidad psíquica, no social. Por esa razón atribuyo a las obras un autor, por supuesto, desconocido.

Encuentro en esta pintura de la Cascada del Cipiión, un tema de “aparecidos” que no es extraño en las culturas andinas. Afirmo que el lugar en el que se encuentra el tafón granítico que lo contiene debe haber hecho sensible al autor a una atmósfera sobrenatural, especialmente en la hora casi nocturna.

Sostengo que la intensidad del paraje, la envergadura de la roca y los juegos de luz interactúan con los dibujos y los hacen muy expresivos. No se trata de una pictografía de ensayo: fue realizada de una vez, sin error ni correcciones. No muestra superposiciones.

Si todo esto así fuera, entonces habría que reconocer en la obra un contenido surreal, esto es, *imposible* en los hechos e improbable en la escala del mundo justamente por su carácter de obra psíquica. Pero también por su alusión a la sexualidad. La regla de este arte es, por consiguiente, su nexa la psique profunda y la magia.

La topología de lo irreal (Agamben 2006). En este sentido, es una pictografía en la que existe dominancia humana (en el resto de la comarca, los sitios contienen pinturas con dominancia animal). En ella, los humanos vestidos –y probablemente enmascarados- ocupan el primer plano y dejan atrás al humano desnudo (en cierto modo animal) y a los dos únicos animales reales (es decir, posibles).

¿Existieron los personajes? Desde cierta perspectiva, no importa tanto como la pragmática de su lenguaje visual ya que éste marca un dominio de significación por sí, aunque falten las palabras.

En definitiva, ¿cuál es la frontera teórica del arte rupestre?; es decir, ¿hasta dónde el analista puede avanzar en su interpretación? Quizá hasta adónde dé su esfuerzo de interpretación sin contradecir la probabilidad. El analista (arqueólogo o de otra especialidad), en todo caso, aporta la organización de una mirada (que no es metafórica), la observación particularizada y su marco enunciativo y lógico. Quiero destacar que si el analista persevera en *ver más* las imágenes fantasmáticas de la distorsión de capas de información, produce también una surrealidad analizante.

Agradecimientos

A Elio Poffo, Intendente de Achiras.

Al Programa Formación del territorio surcodobés (Secretaría de Ciencia y Técnica, Universidad Nacional de Río Cuarto). Programa de Transferencia de resultados de la Investigación (PROTRI). Ministerio de Ciencia y Tecnología de la Provincia de Córdoba. MINCYT.

A Alfredo Celoria.

Notas

¹ Estudio los sitios rupestres siguiendo este protocolo de observación: 1. Determino la geoforma general, 2. Enumero los ambientes que demarca su arquitectura de roca, los cuales pueden ser uno, dos o tres en los aleros del batolito Intihuasi y uno (cámara) en los tafones; determino los paneles que hay en ellos, a los que llamo orientaciones

retinianas porque sus límites coinciden con lo que el ojo puede abarcar en su campo visual, sea en techos o en paredes.

² Las transformaciones las elaboró Alfredo Celoria (Departamento de Arqueología, Escuela de Antropología, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario).

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. 2006. *Estancias: las palabras y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-textos. Valencia.
- ARNHEIM, R. 1986 [1971]. *El Pensamiento visual*. Paidós. Buenos Aires.
- AULAGNIER, P. 2016. *Los destinos del poder*. Paidós. Buenos Aires.
- CURI NOREÑA, B. 2014. Apuntes sobre el más allá en el mundo andino. *En Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (coord.) El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones. Simposium*. Instituto Esculiarense de Investigaciones Históricas y Artísticas. San Lorenzo de El Escorial. España: pp. 185 – 198.
- DIGIOVANNI, S., DOFFO, N. C. y M. VILLEGAS. 2003. Geomorfología del extremo sur de la Sierra de Comechingones, provincia de Córdoba. *Actas II Congreso Argentino de Cuaternario y Geomorfología*. Tucumán: pp. 257 – 266.
- FOUCAULT, M. 2015. *La gran extranjera. Para pensar la literatura*. Siglo XXI. Buenos Aires.
- GÁLVEZ MORA, C. 2014. Una mesa de curandero y geografía sagrada del valle de Chicama. *En Limón Olivera, S. y L. Millones (eds.) Por la mano del hombre. Prácticas y creencias del chamanismo y curandería en México y Perú*. Fondo Nacional de la Asamblea Nacional de Rectores. Pueblo Libre. Lima: pp. 109-210.
- GUFFROY, J. 1999. *El arte rupestre del Antiguo Perú*. IFEA. Lima.
- FAGIANO, M., NULLO, F.; OTAMENDI, J. y G. FELIU. 1996. Geología del sur de la Sierra de Comechingones como base para el estudio de sitios arqueológicos. *En Rocchietti, A. M. (comp.) Primeras Jornadas de Investigadores en Arqueología y Etnohistoria del Centro – Oeste del País*. Universidad Nacional de Río Cuarto Editora. Río Cuarto: pp. 89–92.

- KAUFFMAN DOIG, F. 2014. Los supremos dioses del antiguo Per3. Apu y Pachamama. *RUNAYACHACHIIY. Revista electr3nica digital*, Berl3n, I Semestre. Recuperado de: <http://www.alberdi.de/APUPADOGIS14.pdf>.
- KAULICKE, P. 2015. *Funerary Practices and models in the ancient Andes. The return of the living dead*. Cambridge University Press. Cambridge.
- LUMBRERAS, L. G. 1981. *La Arqueolog3a como ciencia social*. Peisa. Lima. Per3.
- ROCCHIETTI, A. M. 2012. *Arte rupestre: Im3genes de lo fant3stico. Arqueolog3a del Arte*. Editorial Acad3mica Espa3ola. Ginebra.
- ROCCHIETTI, A. M. 2014. Arte Rupestre: imagen de lo fant3stico. En Hern3ndez de Lara, O. y A. M. Rocchietti (eds.) *Arqueolog3a Precolombina en Cuba y Argentina: esbozos desde la periferia*. Buenos Aires. ASPHA y Centro de Investigaciones Precolombinas: pp. 279 – 294.
- RONY, J. A. 1962. *La magia*. Eudeba. Buenos Aires.
- SHARON, D. y C. G3LVEZ. 2009. La mesa de Leoncio Carri3n. En V3zquez, E. y A. V3zquez (eds.) *Medicina tradicional. Conocimiento milenario*. Museo de Arqueolog3a, Antropolog3a e Historia de la Universidad Nacional de Trujillo. Serie Antropolog3a, n3mero 1.
- SCHOBINGER, J. 1997. El arte rupestre del 3rea andina como expresi3n de ritos y vivencias sham3nicas e inici3ticas. En Schobinger, J. (comp.) *Shamanismo sudamericano*. Editorial Almagesto. Buenos Aires.

Fecha de recepci3n: 18/3/2016

Fecha de aceptaci3n: 7/2/2017